

LE CHIAVI E IL LEONE

L'Abbazia dei Santi Pietro e Paolo  
in Ospedaletto Lodigiano

contributi di

Rosalba Antonelli, Alessandro Beltrami,  
Carlo Catacchio, Simonetta Coppa, Monja Faraoni, Adam Ferrari

ANDREA MAINARDI,  
MARCANTONIO MAINARDI  
E LUCA CATTAPANE,  
LA SCUOLA DEI CAMPI  
E LA CAMPAGNA DECORATIVA  
DI FINE CINQUECENTO

Adam Ferrari



La decorazione della rinnovata chiesa dei Santi Pietro e Paolo venne approntata per rendere il tempio sede primaziale dell'ordine dei gerolamini e adeguata sede parrocchiale. E' racchiusa tra il 1584 (anno in cui il vescovo Francesco Bossi registrò la ristrutturazione del coro<sup>1</sup>) e il 1600, come attesta la pala con la Maddalena ai piedi del Crocifisso, firmata e datata da Marcantonio Mainardi (fig. 27).

Realizzata da Andrea Mainardi detto il Chiaveghino (1550 c.a-1617), con la collaborazione del nipote Marcantonio (1570 c.a-1629) e di Luca Cattapane (secondo quarto del XVI secolo-1600 c.a), la campagna decorativa delle cappelle laterali dell'edificio si accompagna agli anonimi e inediti affreschi del presbiterio, con le *Storie di San Pietro* – ricavate dal *Nuovo Testamento* e dalla *Legenda Aurea* – oggi non leggibili nella loro completezza a causa dell'inserimento delle tribune degli organi, le cui ante furono firmate da Antonio Valentini nel 1682. I lavori causarono la parziale distruzione di quattro scene (due per lato).

Il ciclo si dimostra di grande interesse per la scelta degli episodi relativi alla presenza di Pietro a Roma e i suoi miracoli *post mortem*, dalla scarsissima fortuna iconografica.

Il programma decorativo, da cui è esclusa la prima cappella a sinistra – il cui altare era di pertinenza esclusiva del monaco cui erano affidate le funzioni di parroco<sup>2</sup> – segue la medesima impostazione: un'ancona su tela issata sopra l'altare, accompagnata ai lati da due piccoli episodi ad affresco racchiusi da ovali. Sulle pareti laterali, al di sopra di nicchie contenenti statue di Santi in stucco, altre due scene a fresco di formato rettangolare.

Il tutto si conclude con tre scomparti, sempre a buon fresco, all'interno dell'unità. Unica eccezione la prima cappella a destra, dedicata ora a Sant'Antonio da Padova, la cui impostazione differisce (ora) parzialmente, a causa di un rifacimento probabilmente postumo alla soppressione dell'ordine, causando la perdita della pala d'altare – opera del Cattapane – e la distruzione dei due affreschi laterali (fig. 28).

L'apparato comprende, quale completamento della campagna pittorica e suo perfetto inquadramento, stucchi dorati su fondo bianco, in grado di dare un nuovo aspetto e una nuova luce al tempio restaurato, in cui si dispiega un ricchissimo repertorio ove elementi profani (candelabre e sfingi alate) si mescolano ai simboli che alludono all'Eucarestia.

Gli stucchi, che si dispiegano sulle pareti interne delle cappelle e incorniciano gli affreschi, seppur nella loro varietà, donano al complesso un aspetto fortemente unitario e di gran-



Fig. 27. Marcantonio Mainardi, *Maddalena ai piedi del Crocifisso*

<sup>1</sup> Sulla figura del prelado cfr. A. Prosperi, *Bossi (Bosio, Bossio, Bosso), Francesco, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, pp. 303-305.

<sup>2</sup> La prima cappella a sinistra, dedicata alla Vergine del Rosario, è di dimensioni diverse rispetto alle altre. Consacrata il 12 gennaio 1578 e riallestita nel Settecento, era ad uso «del Parroco per le funzioni Parrocchiali, restando l'altare maggiore e le altre Cappelle a servizio dei monaci Gerolamini [...]». Questa Cappella si differenziava anche dalle altre Cappelle per le pitture ad ornati o stucchi; mentre le altre Cappelle sono ornate a grandi e spessi stucchi e a pitture a fresco, relative ai Santi e alle statue a cui sono dedicate [...] la Cappella della Madonna invece mancava affatto di stucchi ed era solamente pitturata ad ornati con due affreschi nella parte avanti [...]». Archivio Parrocchiale di Ospedaletto Lodigiano (d'ora in poi APOLo), *Nota dei restauri, abbellimenti e degli oggetti nuovi provveduti nella chiesa Parrocchiale di Ospedaletto Lodigiano per opera del Parroco Carlo Ugge dell'anno 1888 all'anno 1896*, n. LII, 1884, *Cappella della Madonna del Rosario*. Si veda il saggio di Alessandro Beltrami in questo volume.



Fig. 28. Cappella di Sant'Antonio da Padova, prima a destra

de ricchezza<sup>3</sup>. Lo stesso materiale è utilizzato per dare forma a vere e proprie sculture, conservate nelle nicchie delle pareti laterali e negli spazi attorno all'archivolto.

Il programma richiama sicuramente quello della chiesa abbaziale di San Sigismondo a Cremona altra sede dell'ordine dei gerolamini ivi voluti dalla duchessa Bianca Maria Visconti.

I lavori nella nuova chiesa iniziarono solo nel 1535, con la commissione di affreschi per l'abside a Camillo Boccaccino e, l'anno successivo, con l'assegnazione a Giulio Campi di una pala con la *Madonna in gloria venerata da Bianca Maria e Francesco Sforza con i Santi Daria, Sigismondo, Gerolamo e Crisante*<sup>4</sup>.

Il tempio divenne una straordinaria fucina e luogo di elaborazione di nuove e affascinanti soluzioni figurative grazie alle varie maestranze (cremonesi e non) che vi lavorarono.

E non è un caso che i tre pittori chiamati a lavorare nella ristrutturata chiesa di Ospedaletto, sede primaziale dell'ordine, si siano formati alla scuola dei Campi, protagonisti della felice stagione cinquecentesca della pittura cremonese che tanta fortuna ebbe nella Milano spagnola e borromaica della seconda metà del Cinquecento.

<sup>3</sup> Una decorazione simile si trova all'interno della chiesa dei Santi Paolo e Barnaba in Milano, messa in opera durante i lavori di restauro che - tra il 1573 e il 1576 - portarono ad un ampliamento della chiesa, aprendo (come ad Ospedaletto) delle cappelle sfondando le pareti laterali, decorate da stucchi dorati su fondo bianco e pale d'altare. Le ancone furono commissionate ad Aurelio Luini, Carlo Urbino, Lomazzo, Ambrogio Figino. Cfr. M. C. Nasoni, *San Barnaba*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1985, pp. 185-188.

<sup>4</sup> Sulla chiesa di San Sigismondo cfr. il volume di M. L. Ferrari, *Il Tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e Arte*, Milano 1974.

Il ciclo di affreschi delle cappelle laterali non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione da parte degli storici dell'arte, i quali hanno sempre frettolosamente liquidato il complesso come una parziale copia - di qualità inferiore - della chiesa di San Sigismondo.

Il "supremo monastero" fu oggetto d'indagine, a inizio secolo, di due articoli di Diego Sant'Ambrogio, apparsi sull'«Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi» nel 1903 e nel 1910 ma, in entrambi i testi, non sono menzionati gli affreschi. Si legge difatti in *La Badia dei Gerolomini di Ospedaletto Lodigiano* (1903):

Lo stile generale dell'edificio è ancor quello della buona arte del secolo d'oro, di cui danno felice saggio le modanature in terracotta della fronte e dei lati e la robusta ed armonica torre campanaria terminata a cono cestile. Nell'interno però prevalgono le decorazioni a stucchi e dorature dell'epoca del barocco, analoghe in tutto a quelle della chiesa di San Vittore in Milano, già dei monaci Olivetani, e il coro con copioso numero di stalli si fa notare per la ricchezza dell'ornamentazione<sup>5</sup>.

L'articolo successivo ripete, senza molte variazioni, ciò che era già stato scritto nel 1903<sup>6</sup>.

Giovanni Agnelli, nella sua opera *Lodi ed il suo Territorio* (1917) menziona velocemente le opere d'arte conservate nella chiesa, la quale «contiene quadri del Piazza, del Luino [il trittico del Giampietrino], il coro ha gli stalli del Garavaglia, diversi antichi corali considerevoli per le loro rilegature<sup>7</sup>».

Solo nel 1976, Alfredo Puerari, direttore della pinacoteca Ala Ponzzone di Cremona, all'interno del catalogo *Raccolte artistiche* scheda un disegno del Chiaveghino - datato 1599 - , con la *Vocazione di Sant'Antonio abate*, modello per un affresco della terza cappella del lato destro della chiesa. Ed è proprio in questa breve scheda in cui sono citati per la prima volta gli affreschi di Ospedaletto, attribuiti al Mainardi dallo studioso<sup>8</sup>.

Due anni dopo Marco Parini, in occasione di un lavoro di schedatura commissionato dalla allora Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano, pubblica sull'«Archivio Storico Lodigiano» l'articolo *La chiesa di S. Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano (dissertazioni intorno alle opere d'arte in essa contenute)* menzionando gli affreschi e le opere su tela, come la pala delle *Sante Cecilia e Caterina* e la *Maddalena ai piedi del Crocifisso*, sbagliando però le attribuzioni e spostando in avanti la cronologia delle opere al primo ventennio del Seicento o - come per la pala del Mainardi junior - indietro sino al 1567, quando i lavori per la chiesa non erano ancora iniziati e lo stesso pittore non era nemmeno nato. Vengono però citati per la prima volta gli affreschi del presbiterio con le *Storie di San Pietro*, senza però fornire alcune indicazioni utili per la datazione<sup>9</sup>. L'anno successivo, nella breve voce curata da Achille Tempestini per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, relativa a Luca Cattapanè, gli affreschi non vengono citati perché non ancora collegati al nome dell'artista<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> D. Sant'Ambrogio, *La Badia dei Gerolomini di Ospedaletto Lodigiano*, in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», XXII, 1903, p. 54.

<sup>6</sup> D. Sant'Ambrogio, *Notizie intorno al Monastero Gerolomino di Ospedaletto Lodigiano*, in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», XXIX, 1910, p. 41.

<sup>7</sup> G. Agnelli, *Lodi ed il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi 1917, p. 796.

<sup>8</sup> A. Puerari, *Scheda 18. La vocazione di Sant'Antonio abate*, in *Museo Civico Ala Ponzzone. Cremona. Raccolte artistiche*, a cura di A. Puerari, Cremona 1976, pp. 148-149.

<sup>9</sup> M. Parini, *La chiesa di S. Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano (dissertazione intorno alle opere in essa contenute)*, in «Archivio Storico Lodigiano», II, XXVI, 1978, pp. 75-76.

<sup>10</sup> A. Tempestini, *Cattapanè, Luca*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1979, pp. 512-513.

La grande mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (1985), curata da Mina Gregori, vede partecipi opere del Chiaveghino, del nipote e del Cattapane: il Guazzoni, schedando le opere del Mainardi, menziona gli affreschi di Ospedaletto e - per la prima volta - parla della collaborazione del pittore col Cattapane, collocando la campagna decorativa al seguito della cappella del Rosario in San Domenico a Cremona<sup>11</sup>.

La Rossini Zappieri analizza invece la produzione del Cattapane e conferma - grazie agli affreschi di Ospedaletto, datati e firmati - la partecipazione del pittore al cantiere della chiesa di San Pietro al Po in Cremona. La studiosa indica però con una titolazione errata una delle cappelle (la prima a destra), chiamandola dei Santi Rocco e Sebastiano: si tratta in realtà dei Santi Alessio e Fermo (ora Antonio da Padova)<sup>12</sup>.

Marubbi, all'interno del volume *Monumenti ed opere d'arte nel Basso Lodigiano* (1987) dedica diverse pagine alla decorazione della chiesa, schedando anche la pala con la *Maddalena ai piedi del Crocifisso* del Mainardi junior, definendola «una delle opere più alte nel percorso del Mainardi per un equilibrio e una misura di ascendenza ancora classica abbastanza insoliti nei suoi dipinti<sup>13</sup>».

Il testo relativo agli affreschi e agli stucchi però contiene diversi errori e refusi, soprattutto nell'identificazione dei Santi all'interno dei cicli delle varie cappelle come quelle dei Santi Alessio e Fermo, riconosciuti ancora come Rocco e Sebastiano; quella dei Santi Savino e Antonio Abate, ove il Santo vescovo di Piacenza diviene papa Gregorio Magno. Inoltre la cronologia degli stucchi e degli affreschi con le *Storie di san Pietro* è spostata a Seicento inoltrato, senza fornire alcuna indicazione utile a sostegno di tale ipotesi<sup>14</sup>. Il volume *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (1990), a cura di Mina Gregori, contiene biografie aggiornate dei tre pittori, firmate dal Guazzoni. Parlando della collaborazione tra il Cattapane e il Mainardi, con l'aggiunta del giovane nipote Marcantonio, lo studioso afferma che:

Le qualità più personali dell'artista [Luca Cattapane] affiorano dai piccoli affreschi distribuiti sulle volte di San Pietro al Po e nelle cappelle dell'abbazia dei Santi Pietro e Paolo a Ospedaletto Lodigiano (1598-1600). Ad entrambe le imprese partecipò il Chiaveghino che col Cattapane aveva stretto una specie di fronte comune [...]. Nell'abbazia gerolomina di Ospedaletto [...], i pittori affrescarono due cappelle a testa e intervennero insieme in quella della Passione, ove la pala è di mano di Marcantonio Mainardi. Nelle *Storie dei Santi Gregorio e Antonio Abate*<sup>15</sup> attorno al terzo altare di destra, il Chiaveghino dà prova di un'inventiva sottile ed elegante mostrando di risentire [...] l'estro più spigliato del collega, il quale è attratto a sua volta dalla raffinata cifra manieristica del Chiaveghino nelle *Storie dei Santi Rocco e Sebastiano*<sup>16</sup> della prima cappella a destra<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> V. Guazzoni, *Andrea Mainardi detto il Chiaveghino*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Milano 1985, p. 232. La chiesa e il convento di San Domenico, occupanti una vasta area del centro cittadino, vennero demoliti tra il 1869 e il 1871, per fare spazio ai giardini pubblici di piazza Roma. Parte dei dipinti ivi conservati sono ora ricoverati presso la pinacoteca Ala Ponzone.

<sup>12</sup> L. Rossini Zappieri, *Luca Cattapane*, in *I Campi*, 1985, p. 255.

<sup>13</sup> M. Marubbi, *Scheda 49. Marcantonio Mainardi. Cristo crocifisso e la Maddalena*, in *Monumenti ed opere d'arte nel Basso Lodigiano*, a cura di M. Marubbi, Soresina 1987, p. 219.

<sup>14</sup> Marubbi 1987, pp. 166-175, 219.

<sup>15</sup> Santi Savino e Antonio Abate.

<sup>16</sup> Santi Alessio e Fermo.

<sup>17</sup> V. Guazzoni, *Dopo i Campi*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, p. 54. Nel 1997 il Guazzoni liquidava frettolosamente la parentesi lodigiana del pittore, nella breve biografia stesa per il catalogo della mostra *Disegni del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona*. Cfr. V. Guazzoni, *Andrea Mainardi detto il Chiaveghino*, in *Disegni cremonesi del Museo civico Ala Ponzone di Cremona. I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, Milano 1997, p. 29. Il catalogo offre però la



Nella seconda parte del volume<sup>18</sup>, il Guazzoni dedica una breve scheda alla decorazione della chiesa, definita «fra le più importanti del tardo Cinquecento cremonese<sup>19</sup>», distinguendo le mani dei tre artisti nei vari affreschi.

Nel 1993 Giulia Coppi, nelle sue *Annotazioni sul complesso architettonico di Ospedaletto Lodigiano*, pubblica diversi documenti utili per stabilire la corretta datazione dei lavori di restauro della chiesa e per risalire all'originale intitolazione degli altari, senza riuscire a sciogliere il nodo relativo all'iconografia degli episodi della vita di San Savino ma, per la prima volta, è correttamente indicata la cappella con il titolo dei Santi Alessio e Fermo<sup>20</sup>.

Dieci anni più tardi il Marubbi, curatore dei cataloghi della pinacoteca Ala Ponzzone, menziona le opere del Cattapane in Ospedaletto schedando un frammento di affresco rappresentante un *Putto con libro*<sup>21</sup>, mentre il Guazzoni, nella scheda dedicata alla tela con *l'Apparizione di Cristo a San Pietro (Domine quo vadis?)* del Mainardi junior, cita, a proposito del paesaggio sullo sfondo, la pala della *Maddalena ai piedi del Crocifisso*<sup>22</sup>. Infine, nel 2007, Anna Chiara Fontana cura per il *Dizionario Biografico degli Italiani* la voce relativa al Chiaveghino, menzionando - fugacemente - gli affreschi per la chiesa e la pala con le *Sante Cecilia e Caterina*<sup>23</sup>.

---

prima e parziale panoramica sul *corpus* grafico del Chiaveghino: assieme ai disegni per la perduta cappella del Rosario in San Domenico viene anche ripubblicata la Vocazione di Sant'Antonio Abate: V. Guazzoni, *Andrea Mainardi detto il Chiaveghino. Scheda 25. Vocazione di Sant'Antonio abate*, in *Disegni cremonesi*, 1997, p. 33.

<sup>18</sup> V. Guazzoni, *Andrea Mainardi detto il Chiaveghino*, in Gregori 1990, pp. 283-284; *idem*, *Luca Cattapane*, in Gregori 1990, p. 285.

<sup>19</sup> V. Guazzoni, *Luca Cattapane, Andrea e Marcantonio Mainardi. Decorazione delle cappelle*, in Gregori 1990, p. 285.

<sup>20</sup> G. Coppi, *Annotazioni sul complesso architettonico di Ospedaletto Lodigiano*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXII, 1993, pp. 149-150.

<sup>21</sup> M. Marubbi, *Scheda 105. Putto con libro*, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003, p. 144.

<sup>22</sup> V. Guazzoni, *Scheda 136. Apparizione di Cristo a San Pietro (Domine quo vadis?)*, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003, p. 176.

<sup>23</sup> A. C. Fontana, *Mainardi, Andrea, detto il Chiaveghino, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2007, v. LXVII, pp. 550-553.





Fig. 29. Cappella delle Sante Cecilia e Caterina, seconda a sinistra



Fig. 30. Andrea Mainardi detto il Chiaveghino, *Santa Cecilia con Santa Caterina d'Alessandria*  
seconda cappella a sinistra





Fig. 31. Bernardino Campi, *Le Sante Cecilia e Caterina*, Cremona, chiesa di San Sigismondo

## IL CHIAVEGHINO E BERNARDINO CAMPI: L'ANCONA DELLE SANTE CECILIA E CATERINA

La cappella intitolata alle due Sante – inquadrata da due paraste di ordine ionico a stucco – presenta, ai lati dell'archivolto, due figure maschili alate che paiono essere appena atterrate, appoggiando il piede su di una sorta di peduccio, rivelandoci così l'interno dell'ambiente (fig. 29).

Come abbiamo già anticipato, le pitture sono splendidamente inquadrate da ricchi stucchi dorati su fondo bianco, con motivi vegetali e candelabre accompagnati, ai lati dell'altare, da busti di sfingi alate. La decorazione dell'ambiente (il primo ad avere dato il via al ciclo decorativo), è da assegnare al Chiaveghino. Il Mainardi, il cui alunnato presso Bernardino Campi non è accettato unanimemente dagli studiosi<sup>24</sup>, ha sicuramente assorbito il fare elegante e prezioso del maestro. I due lavorano nel cantiere di San Sigismondo, a quasi trent'anni di distanza: il Campi vi fu impegnato dal 1562 al 1570 circa, mentre il giovane Andrea lavorò nel 1592 alla Cappella della Vergine, dipingendovi gli affreschi con le *Storie di Maria*. Ed è proprio l'opera del Campi in San Sigismondo a confermare, se non l'alunnato, una fortissima influenza sul Chiaveghino, proprio nella Cappella delle Sante Cecilia e Caterina. Bernardino, nel biennio 1564-1566, affrescò la cappella intitolata alle stesse sante in San Sigismondo, approntandovi anche la celebre pala d'altare, replicata per il condottiero

e mecenate Vespasiano I Gonzaga Colonna e per un ambasciatore della Serenissima<sup>25</sup> (fig. 31).

L'opera venne talmente ammirata che perfino il Mainardi la copiò, firmandola sul peduccio dell'organo «ANDREAS MAINARDVS COGNOMENTO | CHIAVEGHINVS CREMONENSIS» (fig. 30 - tav. IV).

Le due pale differiscono però nella resa dello sfondo. Se quella di Bernardino – nella sua ricercatezza formale e preziosità – si concentra sulle due sante, quella del Mainardi indugia sull'ambientazione della scena: il pavimento, giocato su forme geometriche date dalla combinazione di diverse mattonelle, è diverso rispetto alla superficie bruna della pala del Campi, senza dimenticare l'inserimento – nella parte alta della parete – di una lira da braccio, un trombone, un liuto, un sonaglio e, infine, un cornetto. Un bellissimo brano di natura morta, che il Chiaveghino e il nipote replicheranno, seppur con strumenti diversi, nella cappella del Crocifisso e in altre opere. Le due sante vengono inoltre “dotate” della palma, simbolo del martirio: nella mano sinistra per Caterina e ai piedi dello sgabello per Cecilia. Se l'ancona rivela una chiara influenza di Bernardino, i sei affreschi con le storie delle due Sante differiscono invece da quelli della volta di San Sigismondo dove – secondo le parole della Ferrari – «il pittore [Bernardino] abbandona la scrittura frizzante che conosciamo nei suoi esordi e lascia affiorare ritmi più scanditi e un

<sup>24</sup> Secondo il Lamo e il Baldinucci il Chiaveghino imparò il mestiere presso Bernardino Campi, mentre secondo Orlandi fu allievo di Giulio. Cfr. Fontana 2007, p. 550.

<sup>25</sup> Per la decorazione della Cappella delle Sante Cecilia e Caterina in San Sigismondo cfr. Ferrari 1974, pp. 94-110. Sulla pala cfr. M. C. Rodeschini Galati, *Bernardino Campi. Le Sante Cecilia e Caterina*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, p. 273; A. Gioli, *Scheda VII. 19. Bernardino Campi. Le sante Cecilia e Caterina*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Milano 2000, pp. 384-385.

andamento in scioltezza, [...] che denotano il suo approdo alle rive parmensi<sup>26</sup>». Lontano, quindi, dagli esiti della pittura del Chiaveghino. Il Mainardi difatti – a queste date – pare compiere una decisa virata verso la pittura bresciana, in special modo verso il luminismo prezioso ed elegante del Moretto accompagnato, nella resa dei volti, dall'espressività del Romanino. La lettura degli affreschi inizia osservando la parete sinistra, nel riquadro sopra la statua in stucco di *Sant'Apollonia* (fig. 32), con l'episodio del *Battesimo di Valeriano*: nella scena, ambientata lungo il III miglio della via Appia<sup>27</sup>, Urbano I battezza il giovane Valeriano con l'ausilio di un chierico - provvisto di tonsura e camice in pizzo - che sorregge la bacinella argentata ove cade l'acqua, versata tramite una brocca. Urbano, abbigliato come un pontefice del XVI secolo, compie il naturalissimo gesto di trattenere il ricco camice in pizzo per evitare che si bagni. A seguire, a lato della pala, il *Matrimonio bianco di Cecilia e Valeriano* (tav. V): i due giovani sposi, velata lei e riccamente ammantato lui, avanzano ele-



Fig. 32. *Santa Apollonia*, seconda cappella a sinistra

gantemente verso un angelo, all'interno di una stanza con una piccola finestra. Il nervoso angelo, ripreso di spalle, alza le braccia e offre ai due giovani delle corone di rose e gigli, che Valeriano indica alla sposa. Sulla parete opposta invece, trovano posto una statua di *Santa Lucia* e, nel riquadro soprastante, l'affresco con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, secondo l'iconografia elaborata nel corso del Quattrocento<sup>28</sup>. La giovane principessa egiziana, in ginocchio e in affanno nel reggere l'ampio mantello, offre l'anulare sinistro al piccolo Gesù, che si sporge dalle braccia della Madre, seduta su di un trono a baldacchino. Bellissima è la scena accanto alla pala, con *Santa Caterina e i retori di Alessandria* (fig. 33).

La principessa, avvolta in un manto arancione – la cui foggia rivela la formazione cremonese e la mano del Chiaveghino – porta sul capo una corona. Con la mano sinistra indica il Cielo e con la destra addita uno dei vecchi retori, seduto su uno sgabello con un libro aperto. Altri sette saggi sono inclusi nella scena, disposti attorno alla giovane: la discussione pare continuare fuori dal riquadro per via del vecchio sulla destra che indica Caterina con le due mani. L'iconografia dell'episodio, secondo Réau, deriverebbe da quella di *Cristo fra i dottori della Legge*<sup>29</sup>: il pittore difatti replicherà il modello, in maniera pressoché identica, proprio nella teletta di *Cristo fra i dottori della Legge* all'interno del ciclo dei *Misteri del Rosario* firmati e datati al 1601 per la parrocchiale di San Biagio in Codogno<sup>30</sup>. La tela mostra, in un diverso contesto architettonico, il giovane Gesù nella medesima posa della Santa, e gli stessi personaggi vi fanno da contorno: i due saggi seduti di spalle che si rivolgono a Cristo, l'uomo sullo sfondo che legge un libro e, sulla destra, l'anziano sacerdote che, con le mani verso Gesù, interroga il suo interlocutore. Nell'affresco il Mainardi si dimostra più libero, corsivo, veloce nell'esecuzione; raffinati sono gli accordi cromatici (freddi, lucidi e liquidi), tipici della pittura del Moretto. Modello per il saggio seduto in basso a sinistra delle due opere è il San Matteo – a colloquio con San Marco – della pala con la *Disputa del Santissimo Sagramento* (Ostiano, chiesa di San Michele), datata al 1584: identica la posa e il taglio di barba, capelli e profilo del volto.

<sup>26</sup> Idem p.105.

<sup>27</sup> E. Josi, *Cecilia, santa, martire di ROMA, ad vocem in Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1963, III, coll. 1064-1086, coll. 1064-1065.

<sup>28</sup> L'anello deriverebbe dalla ruota, simbolo del martirio della Santa. A sua volta, lo strumento del supplizio richiama la sfera celeste, emblema della scienza filosofica: lo strumento della conoscenza di Caterina diviene così interpretato come il terribile macchinario di tortura che a sua volta viene interpretato come un anello. Cfr. Réau 1958, p. 266.

<sup>29</sup> *Catherine d'Alexandrie, ad vocem in L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien*, Parigi 1958, v. III, I, p. 269.

<sup>30</sup> Sui *Misteri del Rosario* di Codogno, solo parzialmente pubblicati e mancanti ancora di uno studio approfondito, cfr. Marubbi 1987, pp. 212-213; V. Guazzoni, *Comunità e vita religiosa nei secoli dell'Ancien Régime*, in *Casalmorano*, a cura di V. Guazzoni, Soresina 1993, pp. 115-118, 126-127.



Fig. 33. Santa Caterina e i retori di Alessandria, seconda cappella a sinistra

*di santa Caterina*: la santa, in ginocchio e con la corona poggiata a terra, offre il capo ad un poderoso boia che viene ripreso nell'atto di alzare la spada<sup>33</sup>. Ed è forse il destino comune delle due sante a giustificare la presenza nelle nicchie di Lucia e Apollonia (egiziana come Caterina): anch'esse infatti subirono il martirio per la fede in Cristo durante le terribili persecuzioni avvenute alla fine del III secolo, precedenti la proclamazione dell'editto di Milano da parte di Costantino (313).

Diverse invece le mani: il retore intreccia le dita come a voler fornire argomenti convincenti, mentre l'apostolo tiene l'indice sinistro sul Vangelo e quello destro sembra voler indicare qualcosa ad un annoiato Marco<sup>31</sup>. Indimenticabile è anche l'espressione del retore sulla sinistra che, con il libro aperto e avvicinato al viso, guarda la giovane Santa, come se tutto ciò che ha studiato o letto, per controbattere alle parole di Caterina, non servisse a nulla. Il tutto si svolge in una stanza con il soffitto ligneo e tre grosse finestre tonde traforate. Nella parte bassa della scena, un volume aperto, reca in alto a sinistra la data 1599, fornendo così un prezioso ausilio per la datazione della cappella. Negli affreschi del sottarco il Chiaveghino compie una decisa virata verso i modi espressivi del Romanino: Lattanzio Gambara (genero di Girolamo) lavorò alla chiesa di San Pietro al Po in Cremona<sup>32</sup>, cantiere a cui misero mano anche il Chiaveghino e il Cattapane durante la campagna di rinnovamento dell'edificio. Forse in quest'occasione (se non prima) i due artisti ebbero modo di conoscere la pittura del maestro, filtrata attraverso le opere del defunto genero. Le scene dei martirii delle due Sante, per via del tema e della sistemazione in uno spazio così alto e forse poco visibile, presentano colori ancora più squillanti, intensi, meno liquidi; sono scene concitate, piene di personaggi. A sinistra vi è il *supplizio di Santa Cecilia* che, per volere del prefetto Almachio, è gettata in un calderone di olio bollente. Al centro della volta un angelo, avvolto in una veste arancione che mostra ricche pieghe e risvolti – secondo la cifra stilistica tipica del Chiaveghino – regge, con entrambe le mani, rami di palma per le due giovani martiri. A destra invece abbiamo il *martirio*

<sup>31</sup> Secondo le parole del Guazzoni in questa pala culmina il morettismo del Chiaveghino, «tradotto nel più schematico e astratto stile controriformistico». Nonostante tale definizione, bellissimo e vivo è il dialogo tra san Matteo e san Marco ove, accanto all'impegno del primo nel trovare corrispondenze all'interno del suo vangelo, Marco pare stanco, come se stesse per addormentarsi. Cfr. V. Guazzoni, Scheda 1.28.3. *Disputa del Santissimo Sacramento*, in *I Campi*, 1985, pp. 236-237.

<sup>32</sup> M. Bussagli, *Gambara, Lattanzio, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1999, v. LII, pp. 49-52.

<sup>33</sup> Josi 1963, coll.1077-1078.



## LA CAPPELLA DEDICATA AI SANTI PROTETTORI DELL'ORDINE: I PADRI DELLA CHIESA AGOSTINO E GEROLAMO

All'interno della chiesa primaziale dell'ordine non poteva certo mancare un altare dedicato a San Gerolamo, cui i monaci devono il loro nome – in omaggio al suo cammino di ritiro e penitenza nel deserto – e a Sant'Agostino, di cui adottarono la regola secondo il volere di papa Gregorio XI<sup>34</sup> (fig. 34).

L'affrescatura di questa terza cappella del lato sinistro è da assegnare interamente a Luca Cattapane, per via della firma «CATAPANE | CREMONESE | F.» contenuta nei *Funerali di sant'Agostino*, incisa in lettere capitali sull'alto basamento della colonna, posta a destra della scena.

Pittore "scoperto" da Roberto Longhi e divenuto famoso grazie alla definizione di «piccolo Caravaggio mancato<sup>35</sup>» per la splendida *Decollazione del Battista*<sup>36</sup>, ora in Santa Maria Maddalena a Cremona. Definizione però che lo stesso Longhi completò scrivendo: «Senonchè chi poteva essere caravaggesco alla data che vi si legge, del 1597? [...] Null'altro, dunque, che un seguito, naturalissimo *in situ*, dell'esperienze di Antonio e di Vincenzo Campi<sup>37</sup>». Fu difatti allievo di Vincenzo e attratto dalla "maniera" del Gambara, di cui completò la paletta con la *Deposizione di Cristo nel Sepolcro* (Cremona, San Pietro al Po). A causa dello scarso numero di opere e documenti pervenutici, resta difficile la ricostruzione del catalogo del Cattapane e del rapporto con Lattanzio che influenzò, come abbiamo già detto, anche il Chiaveghino<sup>38</sup>. Vicino quindi alla maniera cremonese, il pittore – soprattutto negli affreschi della chiesa – si orienta verso rappresentazioni dai volti fortemente espressivi, a volte deformati, accompagnati da gesti teatrali e nervosi, da sommare alla grande capacità inventiva<sup>39</sup>. La decorazione pitto-



Fig. 34. Cappella di Sant'Agostino e san Gerolamo, terza a sinistra

La decorazione pitto-

<sup>34</sup> «Il b. Tommaso da Siena, [...] professo del terz'ordine di s. Francesco, ebbe molti discepoli i quali osservando la medesima regola vivevano sotto la di lui disciplina. Alcuni di questi discepoli, in numero di sette o otto, abbandonati diversi eremi nei quali abitavano sopra una montagna delle Alpi, si portarono nelle Spagne [...] e si ritirarono in due eremi [...]. Cominciarono quindi a moltiplicarsi [...], tutti col fine d'imitare il dottore s. Girolamo ritirato e penitente, che presero per avvocato e dottore. [...] Il Papa per consiglio del cardinal Pietro Corsini, colla bolla *Sane petitio*, de' 18 ottobre 1372 o 1373, confermò il loro ordine sotto il titolo di s. Girolamo, ed oltre la regola di s. Agostino che ad essi prescrive, diede loro ancora le costituzioni che si osservavano nel convento di s. Maria del Sepolcro, situato fuori le mura di Firenze [...]»: G. Moroni, *Girolamini, ordine monastico, ad vocem in idem, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXXI, Venezia, 1845, pp. 89-94; sulla riforma dell'ordine nella prima metà del Quattrocento sino alle decisioni di Filippo II cfr. *idem, Girolamini, ordine monastico, o monaci eremiti girolamini dell'osservanza di Lombardia*, in *idem*, pp. 94-101.

<sup>35</sup> R. Longhi, *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 130, fig. 186.

<sup>36</sup> «La sua *Decollazione del Battista*, già in San Donato, ora in Santa Maria Maddalena, a Cremona, parrebbe, alla prima, opera di un sufficiente caravaggesco: lume di notte, azione fisicamente violenta, e una certa bravaria persino, in quel tratto di firmarsi sull'elsa dello spadone del carnefice»: *ibidem*. Sulla pala L. Rossini Zappieri, *Scheda 1.32.2. Decollazione di San Giovanni Battista*, in *I Campi* 1985, pp. 257; M. C. Rodeschini Galati, *Lattanzio Gambara. Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, in Gregori 1990, pp. 164, 276.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Secondo Marco Tanzi, la «fisionomia dell'artista cremonese, tuttavia, forse a causa dello scarso numero di opere pervenuteci, ma anche a mio avviso per una generalizzata mancanza d'interesse per il seguito cremonese dei Campi, mostra ancora parecchi lati oscuri [...]». Ignoriamo dunque il tipo dei rapporti intercorsi tra Cattapane e Gambara». Il Cattapane però affrescò sempre in San Pietro al Po un medaglione con l'Ascensione di Cristo, «in palese dipendenza non tanto da quella eseguita dal maestro Vincenzo Campi in San Paolo Converso a Milano, quanto dall'altra lasciata da Lattanzio nella controfacciata del Duomo di Parma. Un rapporto quindi non ancora chiarissimo, ma sicuro fra i due artisti»: M. Tanzi, *Tre disegni del Cinquecento bresciano*, in "Prospettiva", 74, 1994, p. 163.

<sup>39</sup> Guazzoni, *Luca Cattapane*, in Gregori 1990, p. 285.



Fig. 35. Visione di sant'Agostino, terza cappella a sinistra



Fig. 36. Particolare della decorazione in stucco della terza cappella a sinistra

rica è incastonata in una serie di stucchi dorati, a girali di fiori e frutti, con dei putti che sorreggono delle profanissime candelabre. Ai lati dell'arco trionfale invece due figure femminili alate reggono dei diademi dorati da consegnare (forse) ai due Dottori (fig. 36).

La pala d'altare, con *San Gerolamo penitente e sant'Agostino* è una copia di quella eseguita da Bernardino Campi nel 1567 per la chiesa di San Sigismondo, con i *Santi Gerolamo e Antonio abate*<sup>40</sup> (tav. VI). Come il Chiaveghino nella pala precedente, il pittore replicò l'opera del Campi, cambiando la figura di Antonio in quella di Agostino, semplicemente vestendo il Santo con abiti episcopali e inserendo un putto che, con il viso rubicondo per la fatica, regge il pastorale. Proprio questo particolare - indicato a ragione dal Guazzoni<sup>41</sup> è l'elemento che porta all'attribuzione della pala al Cattapane. Sulla parete sinistra, sopra la statua in stucco del Santo di Ippona (fig. 37) immerso nella lettura, trova spazio il celebre episodio della *Visione di sant'Agostino* (fig. 35), ambientata in un paesaggio dal sapore nordico, fiammingo e fiabesco, racchiuso in accordi cromatici di grigio e verde. Il Santo, dalla bellissima espressione interrogativa, con la mano sinistra regge il camice in pizzo per non bagnarsi mentre, con la destra - esibendo un gesto innaturale - indica la buca che il tornito e riccioluto Bambino cerca di riempire seduto sul bordo di una roccia<sup>42</sup>.

A lato della pala invece *Sant'Agostino in ginocchio esitante tra il sangue di Cristo e il latte della Vergine* (tav. VII): con il volto levato al Cielo, il Santo non sa se rivolgere il proprio sguardo al Crocifisso o alla Madonna col Bambino. L'episodio - tratto da un passo delle *Meditazioni* del Santo africano - ha una notevole diffusione nell'Europa della Controriforma (soprattutto Italia e Spagna) e nei conventi retti dalla regola di Agostino, come ad Ospedaletto<sup>43</sup>.

Il volto angosciato di Agostino, ora vescovo, ripreso dal sotto in su, trova riscontro nell'espressione e nei gesti degli apostoli nel piccolo riquadro dell'*Ascensione*, episodio di una serie di affreschi dal Cattapane con i *Misteri della Resurrezione, Ascensione e Pentecoste*, in una campata - ancora una volta - della chiesa di San Pietro al

<sup>40</sup> Ferrari 1974, pp. 110, 114-115.

<sup>41</sup> V. Guazzoni, *Luca Cattapane, Andrea e Marcantonio Mainardi. Decorazione delle cappelle*, in Gregori 1990, pp. 285-286.

<sup>42</sup> L'episodio, non citato dalla *Leggenda Aurea*, inizia a diffondersi nel Quattrocento.

<sup>43</sup> L. Réau, *Augustin d'Hippone, ad vocem* in L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, I, Parigi 1958, p. 155. L'episodio è narrato da Cornelius Lancelotz nella sua *S. Aureli Augustini Hipponensis Episcopi et S. R. E. Doctoris vita*, edita ad Anversa nel 1616, ove l'autore riprende alcune frasi scritte dal vescovo nelle sue *Meditazioni*. Esempi famosi di questa particolare iconografia sono *La contemplazione di sant'Agostino* (1615) di Rubens, conservata presso l'Accademia di San Ferdinando di Madrid e *Sant'Agostino tra Cristo e la Vergine* (1633-34) del Murillo, appartenente alle collezioni reali e ora al Museo del Prado. In Italia invece, esempio precoce è la complessa tela di Francesco Francia conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1500-1510). In area lombarda vi è un affresco anonimo in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia e due tele in chiese milanesi: quella di Giuseppe Vermiglio nel transetto sinistro della chiesa di Santa Maria della Passione (1620-1625) e quella di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo in San Marco (1617-1619).





Fig. 37. San Gerolamo, terza cappella a sinistra

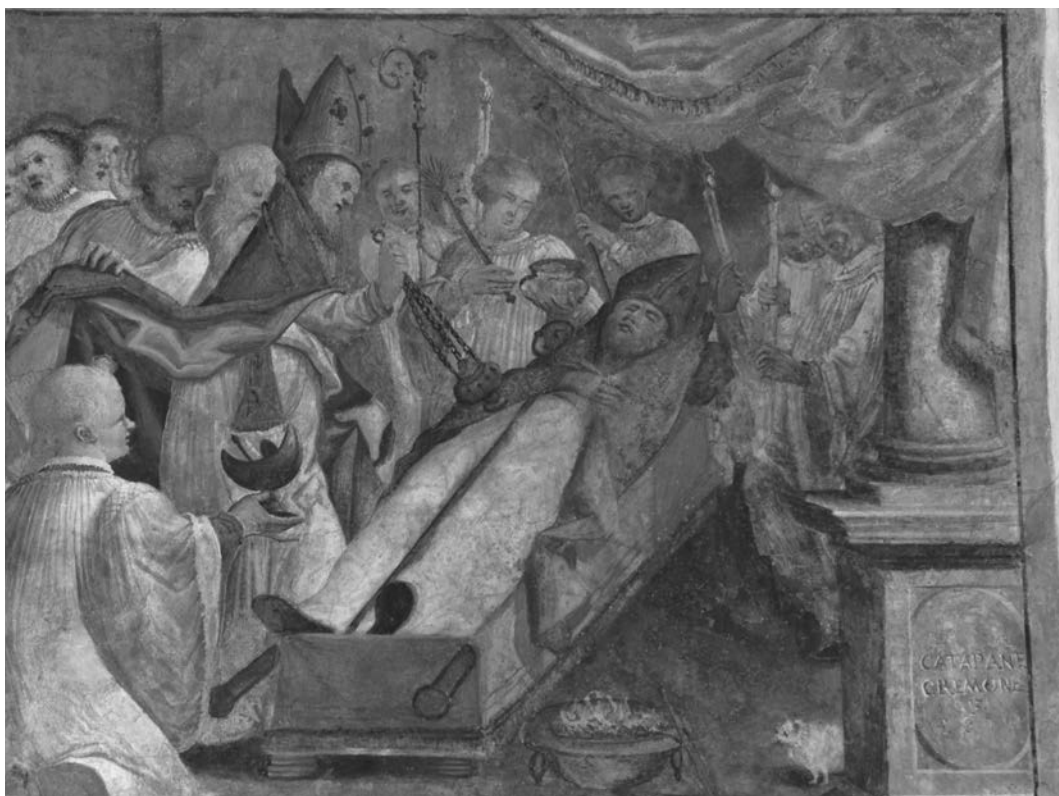


Fig. 38. Funerali di sant'Agostino, terza cappella a sinistra



Fig. 39. Esequie di san Gerolamo, terza cappella a sinistra



Po di Cremona. L'attribuzione del Guazzoni al pittore si basa proprio sul confronto con l'opera di Ospedaletto<sup>44</sup>. Sulla parete destra, sopra la statua di Gerolamo, il cui cappello è colorato di rosso – unica nota diversa dall'oro degli stucchi – trova spazio il celebre episodio di *San Gerolamo estrae la spina dalla zampa del leone* (tav. VIII). Al centro della scena, la fiera guarda perplesso Gerolamo il quale, con delicatezza, le solleva la zampa mentre – con la mano destra alzata – si appresta ad estrarre la spina. Sulla sinistra invece tre monaci fuggono terrorizzati alla vista dell'animale. A destra della pala invece, troviamo Gerolamo in abiti cardinalizi, assiso in cattedra che, reggendo un volume, indica ai suoi monaci di Betlemme il passo della I lettera di San Paolo ai Corinti «Imitatores mei estote» (fig. 40). Divertenti sono le varie espressioni dei monaci, sotto lo sguardo severo del Santo e quello interrogativo del leone.

Nell'intradosso dell'arco invece, come per la cappella precedente, le scene si fanno più animate, cariche, dai colori più intensi. Se le sante Cecilia e Caterina sono rappresentate nell'atto di subire il martirio, qui sono invece illustrate le esequie dei due Padri della Chiesa, morti nel 420 (Gerolamo) e nel 430 (Agostino). Trattandosi di morte naturale, nel tondo al centro, avvolto in una vaporosa veste verde in perfetto abbinamento con il colore amaranto delle ali, un angelo che sembra perdere l'equilibrio in volo, regge una corona, da posare sul capo dei due santi. A sinistra i solenni *Funerali di sant'Agostino* celebrati con sfarzo ma (anche in questo episodio) il Cattapane non rinuncia all'ironia inserendo un curioso gatto dietro l'alto plinto della colonna. *Le esequie di san Gerolamo* (destra) evidenziano ancora di più la vena popolare e caricaturale dell'artista: attorno al cadavere del Santo si accalca un'umanità disperata, distrutta, che piange la morte di Gerolamo. L'agitazione attorno al feretro è tale che un putto deve sostenere la portantina per evitare di far cadere la salma (fig. 38 e fig. 39).



Fig. 40. *San Gerolamo indica ai suoi monaci un passo della I Lettera di San Paolo ai Corinti, terza cappella a sinistra*

<sup>44</sup> Già Franco Voltini nel 1982 attribuì gli affreschi a «un non identificato pittore cremonese operante nella scia del Cattapane». Non ebbe dubbi invece per quanto riguarda le *Storie di sant'Ubaldo*, realizzate dall'artista nella medesima chiesa cremonese. «L'alta qualità del risultato, di straordinaria ariosità cromatica, e la perfetta omogeneità stilistica» consentono, con tutta tranquillità, di assegnare al catalogo del Cattapane gli affreschi con le storie di Cristo. Cfr. F. Voltini, *La Chiesa di San Pietro a Cremona*, Cremona 1982, pp. 43-44, 52; V. Guazzoni, *Luca Cattapane. Storie di Sant'Ubaldo*, in Gregori 1990, p. 286.



Fig. 41. Cappella di Sant'Antonio da Padova, prima a destra

## LA CAPPELLA DI SANT'ANTONIO DA PADOVA (GIÀ DEI SANTI ALESSIO E FERMO) E UNA PALA PERDUTA DI LUCA CATTAPANE

La prima cappella (fig. 41) che si trova all'ingresso della chiesa (lato destro), antica sede del fonte battesimale<sup>45</sup>, si presenta parzialmente diversa nella decorazione, da assegnare - per quanto riguarda gli affreschi delle pareti e della volta - al Cattapane<sup>46</sup>, che appose la sua firma sulla roccia in basso a destra nel riquadro di *San Alessio in viaggio verso Edessa* «LUCA. C. | F. 1599» (fig. 42). Erroneamente indicata come cappella dei Santi Sebastiano e Rocco<sup>47</sup>, il vano è da intitolare ad Alessio e Fermo per via della pala - perduta - del Cattapane, un tempo issata sull'altare. Per ricostruire la storia dell'ancona bisogna fare riferimento ai documenti conservati presso l'Archivio parrocchiale di Ospedaletto Lodigiano e l'Archivio Storico Diocesano di Lodi, pubblicati parzialmente da Giulia Coppi nel 1993<sup>48</sup>. L'ancona fu probabilmente levata durante i lavori che videro il cambio d'intitolazione della cappella, in un momento (forse) successivo alla soppressione dell'ordine e al conseguente spostamento del fonte battesimale nella cappella della Vergine del Rosario<sup>49</sup>. Nel 1837 «Sopra la porta d'ingresso alla Chiesa Parrocchiale [si trova] un quadro di tela dipinto con vernice ad olio con ornati di muro, che porta l'immagine di Sant'Alessio ed altre immagini di buon pennello, l'ogoro [sic]». La tela - giudicata di qualità

- era in pessimo stato di conservazione, e per questo forse sostituita con un simulacro ligneo di Sant'Antonio da Padova. Pochi anni dopo, entro il 1858, la tela doveva essere già stata rimossa perché, come si legge nella *Nota dei restauri* del parroco don Carlo Uggè - ordinato prevosto il 9 aprile dello stesso anno - fu ivi installato un nuovo organo, che andò a sostituire quello del presbiterio<sup>50</sup>. Nel 1864 però il parroco

trovò in una stanza della casa parrocchiale un Quadro di larga dimensione, come quelli delle Cappelle; ma tutto rovinato, lacerato al piede e mancante di pezzi di tela e così coperto di polvere e brutture che non si conosceva più niente. Questo Quadro, come venne riferito, stava collocato in chiesa al di sopra del Portone o della Bussola, e faceva quasi

<sup>45</sup> Cfr. la *Visita pastorale compiuta dai Padri Visitatori Don Pietro Solaro e Don Paolo Antonio Ranzeo per ordine del Padre Generale Don Damiano Rivoli* del 22 ottobre 1640, pubblicato in Coppi 1993, pp. 145-148, che identifica correttamente l'intitolazione ai due Santi. Il Battistero verrà con tutta probabilità spostato nella Cappella della Madonna del Rosario dopo la soppressione dell'ordine e l'erezione a parrocchiale della chiesa.

<sup>46</sup> Dell'intero ciclo decorativo, il *Ritrovamento del corpo di sant'Alessio* e i *Funerali di san Savino* (erroneamente identificati come le esequie di san Gregorio) sono le uniche scene pubblicate dal Guazzoni, in Gregori 1990, pp. 184, 285.

<sup>47</sup> Guazzoni 1990, p. 285.

<sup>48</sup> Cfr. *supra*.

<sup>49</sup> La chiesa non fu venduta come il monastero e il noviziato: essendo l'unico luogo di culto del paese, venne affidata alla Diocesi di Lodi che la eresse a parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano, assegnandole, come parroci, membri del clero secolare: il 10 ottobre 1798 don Luigi Stroppa subentrò al gerolamino Rosio Carrara, in carica dal 22 aprile 1788.

<sup>50</sup> «Si fa qui notare che fu uno sbaglio grosso il portare l'organo al di sopra della Porta della chiesa, perché si è rotto e guastato il disegno della chiesa; mentre si poteva lasciare l'organo in una delle due bellissime cantorie che stanno nel Presbiterio, anche col non avere un organo grosso, come è l'attuale che per vero dire è molto buono e maestoso ma l'errore è fatto [...]»: APOLO, Nota, n. III, 1861.



pariglia coi Quadri delle Cappelle, e fu levato quando con poca saggezza, come si dice si mise l'organo nuovo alla porta della chiesa. Un giorno si provò a lavare con acqua una parte della tela buona e comparvero due teste grosse di figure, che sembravano belle; e perciò si decise di conservare almeno i due busti di dette figure [...]. Il Sig. Anelli trovò che si potevano conservare due busti di Santi separati; uno di S. Alessio e l'altro di S. Fermo. Vennero infatti fatti due Quadri montati con cornice nuova e come ora si trovano in alto ai lati della Balausta del presbiterio. L'autore del detto Quadro come si è trovato in un angolo al piede del quadro è un certo Accattapane Cremonese, della Scuola del Campi, colla data del 1599.<sup>51</sup>

Purtroppo della mutila ancona del Cattapane si sono perse le tracce. Sappiamo solo che nel 1891 i due Santi erano ancora nel presbiterio della chiesa, grazie all'*Inventario* steso in occasione della Visita Pastorale di Mons. Giovanni Battista Rota, vescovo di Lodi<sup>52</sup>. Sant'Alessio è il titolare di un cenobio retto dai Gerolamini, quello del complesso dei Santi Alessio e Bonifacio all'Aventino di Roma, ove i monaci sostituirono i Canonici Regolari Premonstratensi – ridotti a piccolo numero – per volere di Martino V Colonna, che nel 1426 richiamò a Roma l'amico e compagno di studi Lupo di Olmedo, riformatore dell'ordine<sup>53</sup>. Il culto di San Fermo invece, diffuso nei territori una volta appartenuti alla Serenissima e zone limitrofe, si basa su un codice composto dal vescovo veronese Raterio, pubblicato poi da Scipione Maffei nell'opera *Historia Diplomatica*. Dal punto di vista iconografico però, si è sempre rappresentato il Santo, in coppia con il parente Rustico, nel convenzionale tipo del martire dei primi secoli<sup>54</sup>. Sulla parete di fondo campeggia ora il simulacro ligneo del Santo di Padova, contornato da una pregevole pala con putti che reggono simboli legati alla figura di Antonio. Tutt'attorno, una grandiosa decorazione in stucco (in accordo con quella originale) finge un ricco tendaggio, sostenuto ai lati da due angeli e trattenuto, al centro, da un putto seduto sul cornicione della finestra. Nella nicchia sinistra – riccamente decorata – trova posto la statua in stucco di *San Sebastiano martirizzato* (fig. 43). È sicuramente la presenza di questa statua – assieme all'abbigliamento e alle tangenze della leggenda di Sant'Alessio con quella di san Rocco – ad aver tratto in inganno gli studiosi, assegnando così alla cappella un'intitolazione sbagliata. Sopra il santo trova posto



Fig. 42. San Alessio in viaggio verso Edessa, prima cappella a destra



Fig. 43. San Sebastiano martirizzato, prima cappella a destra

<sup>51</sup> APOLo, Nota, n. XVI, 1864.

<sup>52</sup> Lodi, Archivio Curia Vescovile, *Visite Pastorali*, Ospedaletto Lodigiano, Santi Pietro e Paolo, 20 maggio 1891, *Inventario degli Arredi Sacri, Suppellettili di Chiesa, ed altri effetti appartenenti alla Parrocchia di San Pietro Apostolo in Ospedaletto Lodigiano, compilata il giorno 20 maggio per la Visita Pastorale dell'illustrissimo Mons. Vescovo GioBattista Rota*.

<sup>53</sup> Cfr. F. Nerini, *Templo et Coenobio sanctorum BONIFACII ET ALEXIII historica monumenta*, Roma 1752. I Gerolamini erano incaricati anche della custodia del Santuario di Santa Maria della Rotonda ad Albano Laziale da Eugenio IV (1444) ma, a causa dell'incuria verso la struttura, venne acquistata dal Cardinale Giovanni Battista Pallotta nel 1663 per la cifra di 1250 scudi, con lo scopo di insediare il seminario vescovile.

<sup>54</sup> S. Tonolli - A. M. Raggi, *Fermo e Rustico di Verona, ad vocem in Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, 1964, coll. 634-641.



Fig. 44. *L'angelo*,  
prima cappella a destra

l'episodio di un giovanissimo *Fermo condotto davanti a Massimiano* (fig. 45), ove il Cattapane dà sfogo al proprio estro caricaturale: accanto al raffinato accordo delle tinte degli abiti e del tendaggio che ricopre il trono, sono le espressioni dei personaggi a comunicare quanto accade. Fermo, con la bocca aperta in atto di proclamare la propria fede, è zittito con un cenno della mano destra e dall'espressione irata dell'imperatore. Anche il barbuto soldato sulla sinistra, abbigliato come un lancia, pare rimanere colpito dalle parole del giovane cristiano. Nell'intradosso dell'arco, a sinistra, il *Ritrovamento del corpo di sant'Alessio* (tav. IX), sotto la scala della sontuosa abitazione della famiglia del Santo, che non seppe riconoscerlo al ritorno da Edessa<sup>55</sup>. Innocenzo<sup>56</sup>, alla presenza dell'intera *familia* pontificia (alle spalle del papa l'imperatore, abbigliato come un sovrano medievale)<sup>57</sup>, avvisato in sogno della morte di Alessio, riesce a prendere dalle mani del Santo la lettera<sup>58</sup> che ne svela l'identità. Ed è proprio l'attimo ritratto dal Cattapane nell'affresco, come in un'istantanea. La luce dorata che avvolge la salma del Santo è un attributo che appartiene anche alla leggenda di San Rocco, ritrovato morto in carcere, dove era stato rinchiuso nonostante la propria innocenza<sup>59</sup>. Sulla destra invece il *Martirio di san Fermo*, che avviene per decapitazione, al di fuori delle mura di Verona. Il Santo, inginocchiato, aspetta con rassegnazione il fendente del soldato, ripreso di spalle e ritratto nell'atto di estrarre la spada dal fodero (come nell'affresco del *Martirio di santa Caterina*). La corretta interpretazione dell'episodio è un'altra prova dell'errata identificazione con Sebastiano, ucciso a bastonate e poi gettato nella Cloaca Massima<sup>60</sup>. Al centro dell'arcata un angelo dai capelli che paiono fiamme, guarda verso il basso e consegna ad Alessio la corona di fiori mentre a Fermo la palma (fig. 44 - tav. X).

<sup>55</sup> Secondo Louis Réau la presenza di Alessio sotto la scala ricorda l'episodio evangelico del ricco malvagio: cfr. L. Réau, *Alexis, ad vocem* in L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, I, Parigi 1958, p. 53.

<sup>56</sup> Secondo Réau si tratta invece di Bonifacio I, che guidò la chiesa dal dicembre 418 al settembre 422: cfr. *supra*.

<sup>57</sup> Secondo la *Legenda Aurea*, il pontefice Innocenzo fu accompagnato dagli imperatori Onorio e Arcadio. Cfr. J. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, p. 512.

<sup>58</sup> Tale attributo, assieme al bastone del pellegrino e alla scala, compaiono per la prima volta nel ciclo di affreschi della parete sinistra della navata centrale della basilica inferiore di San Clemente in Roma.

<sup>59</sup> L. Réau, *Roch de Montpellier, ad vocem* in L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Parigi 1959, vol. III, III, p. 1156.

<sup>60</sup> *Sébastien, ad vocem* in Réau 1959, pp. 1190-1199, 1198.



Fig. 45. *San Fermo condotto davanti a Massimiano, prima cappella a destra*





Fig. 46. Cappella del Crocifisso, seconda a destra

## UNA DECORAZIONE A TRE MANI: LA CAPPELLA DEL CROCIFISSO

La seconda cappella (fig. 46) del lato destro, dedicata alla Passione di Cristo, vede comparire il nome di Marcantonio Mainardi (1570 c.a-1629), nipote di Andrea, che firma la pala d'altare (1600) con la *Maddalena ai piedi del Crocifisso*, in un cartiglio strappato ai piedi della santa: «MARCSANTS.MAINARDS.COGNOMTO.CHIAVEGHINUS.CREMONENS.FACTA.ANNO A PASSIONE DNI. M.D.LXXVII<sup>61</sup>» (fig. 47 - tav. XI).

Sullo sfondo di un paesaggio che dimostra chiare ascendenze fiamminghe (assorbite dallo zio), e sovrastato da un cielo tempestoso, emergono il sole e la luna, elementi che appartengono alla tradizione tardoantica e medievale della rappresentazione della Crocifissione<sup>62</sup>. Al centro si staglia la figura possente del Cristo Crocifisso (dai capelli ramati) il cui perizoma, ricchissimo di pieghe e increspato dal vento, dimostra essere ancora una volta una cifra stilistica tipica dei Mainardi, così come lo sono i quattro angeli che contornano la croce. Sopra il capo reclinato di Gesù trova posto il cartiglio trilingue fatto comporre da Pilato. La Maddalena – che abbraccia la croce – è accompagnata, sul lato destro, da un pregevole brano di natura morta, composto dagli oggetti menzionati nel racconto della Passione (la lancia e la spugna imbevuta d'aceto) e dagli strumenti di falegnameria utilizzati per assemblare la croce: la scala, la sega e il martello. A dimostrazione di una stretta e scambievolmente collaborazione tra zio e nipote, gli stessi utensili appaiono nella più tarda pala (1609) con la *Madonna con Gesù fanciullo, san Giuseppe, san Francesco e santa Lucia* dipinta da Andrea per l'altare della famiglia Tiga nella chiesa di San Domenico in Cremona (ora conservata presso la Pinacoteca Ala Ponzzone)<sup>63</sup>. In basso a sinistra un angelo, ripreso di spalle e vestito come un amorino pagano, si sta avvicinando ai gradini della scala per offrire a San Giuseppe gli strumenti della sua professione.

La tela di Ospedaletto richiama – seppur con delle differenze – *Il Crocifisso con i santi Agata, Maria Maddalena e Bernardo degli Uberti*, opera del pavese Bernardino Gatti, detto il Sojaro<sup>64</sup>, dipinta negli anni Sessanta del Cinquecento per la Cappella di Sant'Agata all'interno della Cattedrale di Parma. Le somiglianze vanno ricercate nell'impostazione della pala, con il Cristo morto protagonista, attorniato da un cielo plumbeo e nuvoloso. Il Mainardi mostra la medesima attenzione per la resa anatomica del corpo di Cristo, mentre il viso della Maddalena, stretta ai piedi della croce, richiama quello di Sant'Agata: medesimo taglio degli occhi e dell'arco soprac-



Fig. 47. Marcantonio Mainardi,  
*Maddalena ai piedi del Crocifisso*, 1577,  
seconda cappella a destra (particolare)

<sup>61</sup> Marco Parini, nella sua dissertazione del 1978 non tiene conto dello "stile della Passione" e attribuisce la pala all'anno 1567, quando Marcantonio non era ancora nato. Cfr. Parini 1978, p. 75.

<sup>62</sup> L'iconografia, rara nella Lombardia del Cinquecento, ha un illustre precedente nella *Crocifissione* del Bramantino (Milano, Pinacoteca di Brera), dipinta dall'artista nel biennio 1503-1504. Sull'opera cfr. G. Agosti, J. Stoppa, Scheda 8. *Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. Crocifissione in Bramantino a Milano*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 136-151. Sull'iconografia del sole e della luna cfr. L. Hautecoeur, *Le soleil et la lune dans la Crucifixions*, in "Revue Archéologique", XIV, 1921, pp. 13-32.

<sup>63</sup> La pala, di cui il Guazzoni restituisce la commissione, era attribuita al pittore Gabriele Zocchi. Secondo lo studioso l'impostazione asimmetrica e animata della tela è dovuta al sentito confronto del pittore con le altre opere presenti nella chiesa, di mano del Bocaccino, Giulio Campi e il Malosso. Nel 1624 la tela subisce una manomissione, riconoscibile, ad un primo sguardo, nella figura di Santa Lucia, fuori scala, dovuta alla ridipintura da parte di un "pittore di boccali", in quanto l'immagine della martire era ritenuta leziosa. V. Guazzoni, Scheda 133. *Andrea Mainardi, detto il Chiaveghino. Madonna con Gesù fanciullo, San Giuseppe, San Francesco e Santa Lucia*, in Marubbi 2003, pp. 173-174.

<sup>64</sup> Sull'artista cfr. F. Mozzetti, *Gatti, Bernardino, detto Sojaro, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CII, Roma 1999, pp. 560-563. Il pittore, in attività dagli anni Venti del Cinquecento, prese parte a diversi cantieri cui misero mano anche il Chiaveghino e il Cattapano, come San Sigismondo (1546-5149 e 1560-1561) e San Pietro al Po (1549-1552), ove affrescò la celebre *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, per il refettorio della chiesa: P. Zambrano. *Bernardino Gatti. Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, in Gregori 1990, pp. 268-269.





Fig. 48. La cattura di Cristo, seconda cappella a destra



Fig. 49. Gesù inchiodato alla croce, seconda cappella a destra

cigliare, uniti alla resa del naso e alla bocca<sup>65</sup>. Il Marubbi invece, nella sua scheda dedicata all'opera (1987), vede un possibile paragone con un'altra *Crocifissione* del Gatti, realizzata per la chiesa di Sant'Anna di Piacenza (ora nelle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Parma). L'opera, di notevoli dimensioni, risulta affollata, complessa, con la presenza dei due ladroni ai lati e le figure ai piedi delle croci, riprese di spalle, che donano notevole profondità all'opera<sup>66</sup>.

Dipingere sulla tela solo il Cristo e la Maddalena può essere una scelta dovuta alla presenza, nelle nicchie laterali della cappella, delle statue della *Vergine Addolorata* e di *San Giovanni*, a completamento della classica iconografia della Passione: ulteriore prova della contemporaneità dell'ideazione del programma decorativo a fresco e a stucco.

Per quanto riguarda i sei affreschi con le *Storie della Passione*, Marubbi (1987) e Guazzoni (1990) vi vedono all'opera i tre artisti, in collaborazione tra di loro, con l'assegnazione di due episodi a testa. Ai lati della pala, i riquadri con *l'Orazione nell'Orto* e *la Cattura di Cristo* (fig. 48 - tav. XII) – “sorretti” da angeli in stucco e circondati da decorazioni a girali d'acanto – sono correttamente assegnati dagli studiosi al Cattapane: anche in questi due episodi l'artista mostra tutto il proprio estro dipingendo, nell'*Orazione*, un Cristo fortemente preoccupato cui un angelo – in maniera brusca – affida la croce. Al contrario delle parole del Vangelo, Pietro non dorme ma assiste, con aria sognante, a ciò che accade in cielo. Sullo sfondo, a sinistra, piccoli soldati con le armature luccicanti rese attraverso brevi e tocchi luminosi, escono da una delle porte di Gerusalemme. Ma è la concitata scena notturna a destra della pala a rivelare le capacità inventive e compositive del Cattapane: al centro *La cattura di Cristo* e in primo piano - a terra e ripreso da sotto in su - Malco (servo del sommo sacerdote) sta per ricevere da Pietro il fendente che gli taglierà l'orecchio. L'apostolo è rappresentato con un viso segnato da un'espressione inquietante, grottesca, quasi da maschera demoniaca, mentre il Cristo, con la mano sinistra, sembra già compiere il gesto di riattaccare l'orecchio al malcapitato. Sullo sfondo invece, soldati barbuti agitano lance ed armi in direzione di Gesù.

Ai lati invece, sopra le nicchie con le statue dell'*Addolorata* (sinistra) e di *San Giovanni* (destra), trovano posto

<sup>65</sup> C. Cametti, Scheda VII. 7, Bernardino Gatti, detto il Sojaro. Il *Crocifisso* con i santi Agata, Maria Maddalena e Bernardo degli Uberti, Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Milano 2000, pp. 364-365.

<sup>66</sup> Il quadro, trasferito nel Palazzo Ducale di Parma dal duca Francesco Farnese e poi inviato a Napoli per volontà del re Carlo III di Borbone, torna a Parma - ma non nella sua sede originaria - nel 1928. Cfr. F. Barocelli, Scheda VII. 6, Bernardino Gatti detto il Sojaro. *La Crocifissione*, in Caroli 2000, pp. 362-363.

la scena di *Gesù inchiodato alla croce* (fig. 49) e *Cristo davanti a Caifa*, da assegnare a uno dei due Mainardi. Secondo Guazzoni sono opera di Marcantonio e l'ipotesi può trovare conferma dalla presenza, anche negli affreschi, degli stessi strumenti di falegnameria dipinti nell'ancona.

Non è quindi meno dotato d'inventiva il nipote del Chiaveghino, soprattutto per i personaggi in primo piano, ripresi di spalle: a sinistra un soldato romano offre ai carnefici il cartello con scritto INRI, mentre a destra un bambino rivolge lo sguardo ad un uomo velato, con il volto fortemente caratterizzato come ebreo. A destra invece, nella scena di *Cristo davanti a Caifa*, il sommo sacerdote, con gesto solenne, intima ai due soldati, vestiti in maniera diversa e bizzarra – notare quello ripreso di spalle, con la camicia cavata e un paio di braghe verdi e color oro – di condurre via Gesù.

Nell'intradosso dell'arco i tre consumati affreschi rivelano, secondo il Guazzoni, la mano di Andrea, per la ripresa, nell'*andata al Calvario*, di un modello usato per la cimasa della pala firmata per la basilica di San Michele Vetere a Cremona<sup>67</sup> ma anche per la presenza, nella parte bassa, della Veronica e di un'altra donna, riprese di spalle, espediente ampiamente utilizzato dal Chiaveghino.

Anche per l'affresco di destra, l'*Ecce Homo* (fig. 50 - tav. XIII), è possibile individuare un modello per attribuire con sicurezza l'opera al Chiaveghino: si tratta della donna vestita di giallo che si protende con le braccia alzate verso il Cristo, mostrato alla folla sulla scalinata all'ingresso del palazzo di Pilato. La figura richiama la contemporanea Vergine della *Presentazione del Duomo di Fidenza*, firmata e datata al 1600<sup>68</sup> anche se, ancora una volta, il Chiaveghino si dimostra un pittore più espressivo, dinamico, inventivo nella produzione a fresco rispetto alle pale d'altare, più fredde e smaltate. Come non notare il nano vestito da armigero, che osserva lo spettatore invitandolo a guardare il Cristo dalle mani elegantemente incrociate e legate! Al centro dell'arcata un angelo dalle ali verdi regge con grazia la croce, su cui sono ancora fissi i chiodi con le tracce di sangue e la corona di spine.

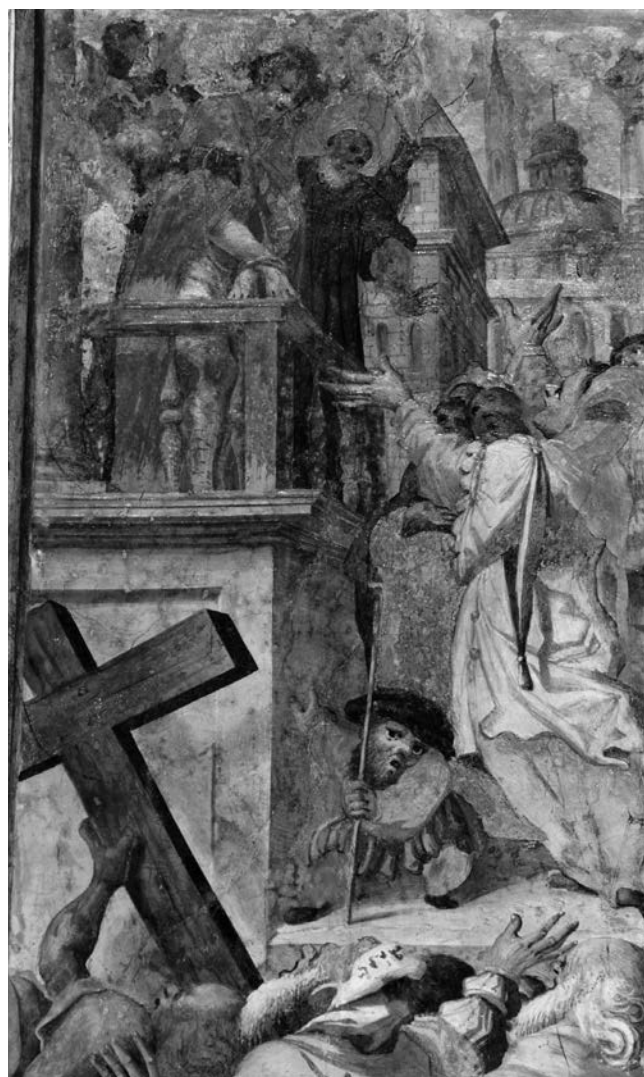


Fig. 50. *Ecce Homo*, seconda cappella a destra

<sup>67</sup> Guazzoni 1990, p. 286.

<sup>68</sup> Sulla pala e sui disegni preparatori cfr. *supra* e A. Ebani, *Un inedito Cristo paziente del Chiaveghino*, in "Arte Lombarda", 121, 1997, pp. 105-107.





Fig. 51. Cappella dei Santi Antonio abate e Savino, terza a destra

## UN DISEGNO DEL CHIAVEGHINO PER LA CAPPELLA DEI SANTI ANTONIO ABATE E SAVINO

La decorazione dell'ultimo ambiente è da assegnare al Chiaveghino, grazie al già citato disegno con la *Vocazione di sant'Antonio abate* (fig. 51). Il sacello, nella poca letteratura dedicata all'argomento, è erroneamente intitolata ai Santi Gregorio e Antonio Abate, a causa dello scambio della figura di Savino con Gregorio pontefice, nonostante il vescovo non indossi alcun simbolo pontificale e i tre episodi affrescati non abbiano alcuna assonanza con la vita del Dottore della Chiesa<sup>69</sup>. L'episcopo piacentino – che resse la diocesi tra il 376 e la fine del IV secolo – è anche il titolare di una basilica, con annesso monastero proprio dei gerolamini, in Piacenza: costruita da Savino col titolo dei *Dodici Apostoli* nel 392, fu distrutta durante l'invasione degli Ungari (902) e ricostruita dai benedettini attorno al Mille. Divenne poi basilica di San Savino grazie al ricovero delle reliquie del santo, la cui custodia venne affidata ai Gerolamini nel 1495 dall'abate commendatario Rufino Landi, i quali vi si insediarono dopo l'approvazione ufficiale di Ludovico il Moro (1495) e di papa Alessandro VI (1496)<sup>70</sup>.

La pala d'altare, con i *Santi Savino e Antonio abate*, trafugata e sostituita ora da una *Via Crucis* ottocentesca, è da attribuire

al Chiaveghino: oltre all'annotazione contenuta nella *Nota dei restauri*<sup>71</sup> e al disegno dell'Ala Ponzone, dal punto di vista stilistico è possibile affermare ciò osservando la figura di Sant'Antonio, il cui volto e la resa degli avambracci incrociati sono cifre stilistiche tutte del Chiaveghino. Ai piedi del Santo il fuoco, suo attributo iconografico, diviene mezzo di conforto per un angioletto che si riscalda avvicinando le mani. Savino invece – i cui paramenti episcopali rivelano grande raffinatezza nella confezione – sembra indicare un passo di un libro all'eremita. Invece del pastorale, il putto che lo accompagna regge un'asta con un ricco vessillo che l'avvolge (fig. 52).

Nella nicchia sinistra, trovano posto un Santo Pontefice e, al di sopra, il riquadro con *Savino consacrato vescovo di Piacenza da papa Damaso*, (tav. XIV) all'interno di un animato concistoro in cui emerge il pontefice incoronato col triregno che affettuosamente abbraccia Savino. A lati della pala (sinistra), l'episodio – narrato da San Gregorio Magno nei suoi *Dialoghi* – con *Savino vescovo di Piacenza getta una lettera nel Po per far placare l'alluvione*: il Santo vescovo, accompagnato da tre persone, guarda il giovane che sta per gettare la sua lettera nelle acque. Sullo sfondo, appaiono le campagne allagate e la città di Piacenza, ricca di campanili<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> L'errore è ripreso anche da Guazzoni che, nel suo contributo del 1990, pubblica i *Funerali di san Savino* descrivendoli come la *Morte di san Gregorio*. La Coppi, nell'articolo del 1993, indica giustamente Savino come titolare dell'altare ma non scioglie il nodo relativo agli episodi. Cfr. Guazzoni 1990, p. 184 e Coppi 1993, p. 149.

<sup>70</sup> Sull'antica basilica piacentina cfr. S. Migliorini, *Metamorfosi del Romanico nell'età barocca: la basilica di San Savino a Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXXIX, 1, 1994, pp. 57-76; idem, *Vicende edilizie del monastero di S. Savino in Piacenza dalla fine del Quattrocento al nostro secolo*, in "Bollettino Storico Piacentino", XC, 1, 1995, pp. 65-84.

<sup>71</sup> APLo, *Nota*, XXI, 1866.

<sup>72</sup> Il racconto è contenuto nel III libro dei *Dialoghi*, al decimo capitolo. «2. [...] Piacenza ebbe come vescovo un uomo di straordinaria forza morale, di nome Sabino. Un giorno, avendogli il suo diacono riferito che il Po, straripando, aveva inondato i terreni di proprietà della Chiesa e che l'acqua del fiume copriva interamente i campi da cui si aspettava il raccolto per il sostentamento della popolazione

A destra invece, sopra la statua di un Santo vescovo (Savino?) vi è l'episodio dell'incontro di *Sant'Antonio Abate e san Paolo eremita nel deserto* della Tebaide (tav. XV). L'affresco illustra il momento in cui i due Santi decidono di dividere in parti uguali il pane che un corvo ha donato loro per sfamarli<sup>73</sup>. Ambientato nel deserto e all'ombra di una palma da dattero, Antonio – con il libro e la campanella – porge il pane ad un vigoroso Paolo il cui abito (fatto di fibre di palme intrecciate), deriva sicuramente da quello indossato dello stesso Santo nella pala con *Madonna col Bambino, i santi Antonio Abate e Paolo eremita*, firmata e datata dal Cattapane nel 1596 per l'altare di Sant'Antonio abate nel Duomo di Cremona<sup>74</sup>.

A lato della pala invece – un episodio antecedente all'incontro nella Tebaide – la già citata *Vocazione di Sant'Antonio*: il giovane e ricco Antonio, con preziose e ricercate vesti, mostra un volto pensieroso e medita sulla propria vita. In basso a destra può essere identificata la sorella di Antonio (assente nel disegno) conservato al museo civico Ala Ponzzone di Cremona, con un rosario in mano. Il Puerari, nell'analizzare il notevole disegno preparatorio – ritenuto uno dei migliori dell'artista – afferma (a ragione) come il pittore usi un'iconografia insolita per rappresentare il Santo in giovane età. Il Guazzoni invece, nella successiva analisi (1997) si sofferma sulla pala d'altare contenuta in entrambe le opere: curiosamente firmata «Sepulcro Mainardo», viene indicata dallo studioso come un omaggio di Andrea al padre, pittore, replicando una sua *Crocifissione*<sup>75</sup>. È soprattutto nelle scelte compositive di questa cappella, in special modo nelle storie del vescovo piacentino, che il Chiaveghino elabora idee e soluzioni figurative originali per episodi dalla scarsa fortuna iconografica nella storia dell'arte<sup>76</sup> come dimostra il bozzetto.

Nell'intradosso dell'arco, a sinistra, assistiamo alla *Morte di san Savino*. Ciò che colpisce, ancora una volta, è l'estro caricaturale e ironico del Chiaveghino (quasi a voler emulare il Cattapane), che decora con dei teschi e delle ossa la lettiga destinata ad accogliere le spoglie del santo. A destra invece, *Sant'Antonio morente* è assistito da due suoi discepoli, i Padri del Deserto, che lo confortano sostenendolo e mostrandogli il Crocifisso. Sullo sfondo invece la sua anima è assunta in cielo. Al centro, un paffuto angelo con una stola riccamente decorata, regge con la mano sinistra una corona di fiori per i due Santi (fig. 53).



Fig. 52. *San Savino e Antonio abate*, ubicazione sconosciuta



Fig. 53. *Angelo, terza cappella a destra*

[...]. 4. Allora l'uomo del Signore, chiamato il suo segretario, gli dettò: «Avvertimento di Sabino, servo del Signore Gesù Cristo, al Po. [...] ti ordino di non uscire più dal tuo alveo inondando codesti luoghi [...]». Poi ingiunse al suo segretario: «Va', trascrivi questa ammonizione e gettala nelle acque del fiume». Così fu fatto. E il Po, accogliendo docile l'ordine di quell'uomo santo, subito ritirò le sue acque dai terreni della Chiesa [...]: Gregorio Magno, *Opere di Gregorio Magno*. Dialoghi (I-IV), introduzione di B. Calati, traduzione delle suore benedettine Isola San Giorgio, note e indici a cura di A. Stendardi, Roma, 2000, p. 237. Sulla figura di Savino cfr. F. Molinari, *Savino, vescovo di Piacenza, ad vocem in Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, col. 704.

<sup>73</sup> L. Réau, *Antoine Abbé, ad vocem in L. Réau, Iconographie de l'art chrétien*, III, I, Parigi 1958, p. 112.

<sup>74</sup> L. Rossini Zappieri, *Scheda 1. 32. 1. Madonna col Bambino, i Santi Antonio Abate e Paolo I eremita, e il papa Gregorio XIV*, in *I Campi* 1985, p. 256.

<sup>75</sup> Guazzoni 1997, p. 33.

<sup>76</sup> Puerari 1976, pp. 148-149.





Fig. 54. Storie di san Pietro, presbiterio



Fig. 55. San Pietro risana lo storpio, presbiterio

## LE STORIE DI SAN PIETRO DEL PRESBITERIO. LA LEGENDA AUREA DI JACOPO DA VARAZZE TRADOTTA IN IMMAGINI

Gli affreschi contenuti in riquadri di stucco nella parte alta del presbiterio, di autore ignoto ma sicuramente da assegnare alla scuola cremonese, sono da collocare cronologicamente tra il 1584 e il 1599, della solenne consacrazione dell'edificio (fig. 54).

Vi sono rappresentate le *Storie di san Pietro*, attingendo per quattro delle sei scene della parete sinistra ai Vangeli e agli Atti degli Apostoli, mentre i restanti riquadri rappresentano gli episodi della vita di Pietro a Roma e i miracoli *post mortem*, la cui fonte è la *Legenda Aurea* del domenicano Jacopo da Varazze. Sono illustrati eventi leggendari che non hanno riscontro in altri cicli dedicati al Ministero Petrinico, mentre sono assenti i più famosi miracoli dell'apostolo e la rappresentazione del suo martirio. L'inserimento delle cantorie in seguito all'installazione delle nuove ante d'organo (1682), ha in parte compromesso la lettura delle scene degli ordini inferiori, ma possiamo affermare che le storie sono state eseguite già in funzione dell'ingombro del precedente organo e che nessun riquadro è stato completamente distrutto: a supporto di tale ipotesi, un'attenta osservazione dei primi due riquadri del secondo ordine della parete sinistra mostra come vi siano illustrati episodi sequenziali.

La lettura degli affreschi (per la parete sinistra) è dall'alto in basso e da sinistra verso destra. Il primo episodio è la *Chiamata di san Pietro* (LC 5, 1-11): Gesù, sulla riva del lago di Gennèsaret chiama, con la mano destra, Pietro e Giacomo mentre, con la sinistra, regge il pesante mantello che ne avvolge la figura. I due apostoli, ripresi nell'atto di scendere stupiti dalla barca a riva, sono rappresentati in età avanzata con barba e capelli bianchi. Il tutto è racchiuso in un paesaggio, ancora una volta, dal sapore fiammingo: l'esecutore indugia sulle conchiglie della battigia, sugli alberi e sulle montagne in lontananza mentre sullo sfondo è visibile la barca dei pescatori che aiutarono Pietro a raccogliere il pescato. La seconda scena invece è quella della *Consegna delle chiavi a san Pietro*: il principe degli apostoli, avvolto nel

manto giallo che copre la tunica azzurra (secondo la più classica iconografia petrina), è in ginocchio e, con la mano destra già impugna una chiave mentre ne attende da Cristo una seconda. I due sono circondati dagli apostoli, posizionati al di sotto di un'architettura classica in rovina e, sullo sfondo, una collina ospita altri edifici (tav. XVI). Il terzo riquadro rappresenta il primo miracolo dell'apostolo, descritto negli Atti (3, 1-10): Pietro e Giovanni, in atto di recarsi al tempio per la preghiera, incontrano lo storpio che ivi stazionava per chiedere l'elemosina ed ecco il discepolo rappresentato nel gesto di prendere il malato e sollevarlo, tra gli occhi stupiti delle due figure all'interno del tempio, reso come un edificio a pianta centrale in mattoni, ricoperto da elementi marmorei con l'ingresso timpanato decorato con fregi e rilievi (fig. 55 - tav. XVII).



Il registro sottostante presenta, nei primi due riquadri, parzialmente distrutti, l'episodio, narrato nella *Legenda Aurea*, dell'apostolo di Pietro (Materno, Marziale o Frontone) inviato - assieme al sacerdote Giorgio in un luogo imprecisato - per predicare. Possiamo solo scorgere uno dei due personaggi, vestito di rosa, con gorgiera e ricco piviale color lilla, alla presenza di Pietro (all'interno della cantoria), che consegna loro il mandato al di sotto di un alto colonnato. Il racconto della *Legenda* prosegue con il ritorno di Giorgio dal maestro per l'improvvisa morte del compagno, dopo venti diete di cammino. Nel riquadro successivo il discepolo risveglia il defunto - quaranta giorni dopo la morte - grazie al bastone donatogli da Pietro, sotto gli occhi di due testimoni stupiti, poggiandolo sulla spalla: la scena è parzialmente visibile in basso a destra, nello spazio lasciato libero dalla cantoria<sup>77</sup>. La terza ed ultima scena, cui fa da sfondo un imponente arco ad unico fornice, mostra il tentativo di Simon Mago di comprare la capacità di infondere lo Spirito Santo (Atti 8, 18-24). L'artista mostra Pietro nell'atto di ammonire Simon Mago (abbigliato come un orientale) che gli offre del denaro, mentre alle sue spalle Filippo continua a infondere lo Spirito Santo ai neo battezzati. Dietro la figura di Pietro, inquadrata dal grande fornice, una chiesa, ricorda di Ospedaletto, con il campanile completato (in quegli anni in fase di costruzione) (fig. 56).

La parete di destra presenta episodi della vita di Pietro a Roma, sempre descritti dall'opera di Jacopo da Varazze, non riscontrabili in altri cicli di affreschi sulla vita dell'apostolo. Questa volta il senso di lettura è, a partire dalla parete del presbiterio, da sinistra verso destra. Nel primo episodio in alto, a sinistra, *San Pietro resuscita un ragazzo alla presenza di Simon Mago*. Il miracolo avviene all'interno di una grandiosa architettura romana (una basilica del foro?) e gli astanti sono abbigliati come soldati romani<sup>78</sup>. A seguire, un riquadro che contiene una doppia scena: in primo piano, *Pietro libera il cane davanti alla casa di Marcello*, mentre, sullo sfondo, *il cane liberato si avventa contro Simon Mago*, lacerandogli le vesti e le carni. Solo il provvidenziale intervento di Pietro riesce a evitare che l'animale lo uccida<sup>79</sup>. In questo episodio l'esecutore inserisce in secondo piano Paolo e gli abitanti di Roma, di cui s'intravedono le maestose architetture, con un ricordo del basamento di Castel sant'Angelo e del Pantheon in lontananza. Chiude l'ultimo riquadro - anch'esso un doppio episodio - ove *Pietro nel carcere Mamertino converte Processo e Martiniano* (tav. XVIII). In primo piano l'apostolo, senza Paolo, è seduto e ammaestra i suoi due giovani carcerieri. Sullo sfondo la decapitazione dei due convertiti, colpevoli di aver liberato i due apostoli a loro affidati<sup>80</sup>. Il martirio dei soldati -



Fig. 56. *Simon Mago tenta di comprare la capacità di infondere lo Spirito Santo, presbiterio*

<sup>77</sup> Varazze 1995, p. 469. L'episodio, famosissimo in area germanica - narrato nella *Vita Eucharit, Valerii et Materni* (X secolo) - è legato alla *Ferula di San Pietro*, reliquiario realizzato attorno al 980 per volere di Egberto di Treviri come preziosa custodia per il bastone dato da Pietro ai suoi discepoli. In questa versione della leggenda gli apostoli sono tre: Eucario, Valerio e Materno. I primi due difatti, dopo la morte di Materno (il nome coincide con quello della Leggenda), ritornano a Roma e Pietro consegna loro il bastone, che permise di resuscitare Materno. Secondo la leggenda, Eucario e Valerio divennero primo e secondo vescovo di Treviri, mentre Materno fondò la diocesi di Colonia. Contesa per secoli dalle due diocesi, la reliquia venne donata dal duca Guglielmo di Nassau nel 1827 alla Cattedrale di Limburg. Cfr. L. Falkenstein, *Materno, vescovo di Colonia, ad vocem in Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma, 1967, coll. 86-87.

<sup>78</sup> Varazze 1995, p. 473.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Varazze 1995, p. 474. L'episodio venne inventato nel VII secolo per confermare la presenza e il martirio dell'apostolo a Roma. La



Fig. 57. Ritrovamento delle ossa degli apostoli, presbiterio

secondo le fonti - avverrebbe dopo quello di Pietro e Paolo, non rappresentato. Nel registro inferiore sono illustrate scene di miracoli *post mortem* di Pietro, come se il ciclo volesse essere una glorificazione del Ministero Petrino attraverso i miracoli compiuti dall'apostolo. Nel primo scomparto vi è difatti il curioso episodio del *ritrovamento delle ossa degli Apostoli*. Dopo un furto sacrilego – compiuto da cristiani greci – le ossa dei principi degli apostoli furono gettate in un pozzo. Una volta recuperate dai fedeli, questi si riunirono in preghiera, ottenendo dal Cielo la seguente risposta: «Più grandi sono le ossa del predicatore, più piccole quelle del pescatore<sup>81</sup>» (fig. 57). La scena, ambientata in un avvallamento fuori Roma mostra i fedeli inginocchiati e in preghiera, con le ossa posizionate su di una lastra di pietra e l'apparizione di un angelo che squarcia le nubi grigie e indica loro il modo di distinguere i resti. La figura maschile in piedi, vestita in lilla e ammantata in verde ricalca la figura di San Girolamo nella pala dell'omonima cappella (elemento che indica una provenienza cremone per la maestranza che affrescò il ciclo).

A seguire, un riquadro mutilo a causa della cantoria ma, osservando l'architettura e la presenza di Pietro sulla sinistra, potrebbe trattarsi dell'episodio di *Agonzio che risana una paralitica nella basilica di San Pietro*: l'apostolo sarebbe apparso alla giovane malata, la quale ottiene guarigione per merito del custode della basilica vaticana<sup>82</sup>, presentata qui con la navata centrale inquadrata da giganteschi pilastri e conclusa da un'abside semicir-

colare. Chiude il ciclo di affreschi l'episodio in cui un sacerdote, in punto di morte, vede apparire al proprio capezzale i due apostoli<sup>83</sup>: della scena mutila possiamo osservare il sacerdote disteso in un letto a baldacchino, inserito in una grande stanza le cui pareti sono decorate con paraste ioniche, con le cortine scostate per mostrare come egli si volti alla sua destra per l'apparizione mentre i tre astanti, riccamente abbigliati, discutono tra di loro e indicano la sinistra, ove essi non vedono nulla.

scena però dovrebbe contenere il momento in cui Pietro fa scaturire l'acqua dalla rupe e battezza i due soldati, con un chiaro richiamo all'episodio di Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia. Cfr. L. Réau, *Pierre, ad vocem* in L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, III, Parigi 1959, p. 1095.

<sup>81</sup> Varazze 1995, p. 479.

<sup>82</sup> *Ibidem*. Anche questo episodio è narrato da Gregorio Magno nel III libro dei suoi *Dialoghi*, capitolo venticinquesimo. «1. Gregorio. In un passato non lontano, [...] un altro sacrestano della chiesa di San Pietro, chiamato Aconzio, [...] fu tanto fedele nel servizio di Dio onnipotente, che lo stesso apostolo Pietro gli dimostrò, con evidenti segni, in quale considerazione lo tenesse. Infatti presso quella chiesa viveva una ragazza paralitica, la quale si trascinava per terra, a carponi [...]. Pregò a lungi per ottenere, per intercessione di san Pietro, la guarigione, e una notte l'apostolo le apparve e le disse: «Va' dal sacrestano Aconzio, rivolgiti a lui la tua supplica, ed egli ti ridarà la salute». 2. La ragazza era sicurissima della confortante visione avuta, ma, poiché non sapeva chi fosse Aconzio, incominciò a spostarsi qua e là per la chiesa, cercando di individuarlo. All'improvviso le si fece incontro proprio colui che cercava [...]. «Il nostro Pastore che si prende cura di noi, il beato Pietro apostolo, mi manda da te, perché tu mi liberi dalla mia infermità». E Aconzio le rispose: «Se è lui che ti manda, alzati». Così dicendo, le prese la mano e la aiutò a mettersi ritta. Da quel momento l'atonìa dei suoi nervi e dei suoi muscoli sparì completamente [...]: Gregorio Magno 2000, p. 285. Sulla sua figura cfr. A. Codaghengo, *Abbondio di Roma, ad vocem* in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 32-33.

<sup>83</sup> Varazze 1995, p. 481.